

Barn og bovaryst imellem

Hanne Østaviks Kjærlighet som frostbidt romancekritik

I romanerne *Kjærlighet* (1997), *Like sant som jeg er virkelig* (1999) og *Tiden det tar* (2000) dissekterer den norske forfatter Hanne Ørstavik (f. 1969) forskellige (mildt sagt) uhensigtsmæssige sprog- og familiemønstre og viser, hvordan omsorgssvigt kan antage vidt forskellige skikkelser.¹ Det er grim psykisk vold, når al julebaget, som Signe og hendes bror i *Tiden det tar* som en art normalitetsbesværgende ritual har påtaget sig at bage, bruges som våben under et af forældrenes voldsomme sammenstød og ender på gulvet, hvor kagerne knuses, trædes på, opløses i suppesøle. Eller når Johanne i *Like sant som jeg er virkelig* låses inde på sit værelse af sin sygeligt omklamrende og manipulerende mor. Mest ubærlig er dog uden sammenligning den storlæsende Vibekes såvel psykiske som fysiske udelukkelse af sønnen Jon i *Kjærlighet*. Romanen er spændende ved ikke blot at være et isnende ondt eksempel på (nord)norsk socialrealisme, men også at kunne læses ind i en bestemt vestlig litterær tradition, nemlig realiseromanens kritik af sit romantiske modstykke, romancen.² I denne artikel vil jeg, efter en kort genrehistorisk udflugt og to franske mellemregninger, se nærmere på denne klassiske bovarysme-figur i *Kjærlighet*.³

Realiseromanens romancekritik

For at forstå rækkevidden af den ironi, der ligger i romanens titel, er det nyttigt at se *Kjærlighet* i en genrehistorisk sammenhæng, og jeg vil derfor i det følgende ganske kort skitsere romangenrens middelalderlige oprindelse, dens senere opsplittelse i to hovedtyper – *romance* og *novel* – samt det problematiske forhold mellem disse typer.

Ordet *roman* kommer fra det oldfranske ord *romanz*, som i middelalderens Vest- og Sydeuropa oprindeligt blot betegnede al litteratur, der var oversat – “mis en romanz” – til et romansk folkesprog fra latin eller var skrevet direkte på et folkesprog. Siden blev det betegnelsen for en genre, i begyndelsen tekster på vers med et fiktivt, ikke-historisk indhold, fremført af troubadourer til musik. Omkring det 13. århundrede blev



definitionen igen løsere: Enhver fortælling om eventyrlige hændelser, på vers eller i prosa, kunne være en romance; efterhånden blev prosaformen dog dominerende, ikke mindst i forbindelse med realiseromanens fremkomst. Derefter specialiserede de to romanformer sig så at sige; og mens romancen typisk udfordrede realiseromanens rationalisme, skrev realiseromanen sig omvendt op mod den usandsynlighed, eskapisme og sentimentalitet, der ifølge den karakteriserede romancegenren.

Realiseromanens oppositionelle forhold til romancen ses etymologisk i dens engelske betegnelse: For mens man på adskillige europæiske sprog har gjort *roman* til et overordnet begreb, som både omfatter romancen og den realistiske roman, så valgte man på engelsk på et ret tidligt tidspunkt at kalde romanen for *a novel*, præcis for at sætte en forskel: Populært sagt blev *the novel* oprindeligt kaldt sådan, fordi den var ny i forhold til *romancen*.⁴ Dette forhold eksemplificeres ofte i Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615), som traditionelt regnes for den første roman i betydningen *novel*; og den er netop ny, fordi den er en parodi på eller en kritik af romancen. En hurtig udlægning ifølge *the novels* 'verdensbillede' lyder, at Don Quixote har læst for mange ridderromaner (altså romancer) og ser kæmper, hvor der kun er vindmøller; ved sin side har han realisten Sancho Panza, der ser tingene, som de er. *Don Quixote* kan således ses som startskuddet på en særdeles levedygtig litterær tradition, hvor realistiske romaner udstiller romancelæsningen som en stærkt destabiliserende faktor, der leder til de læsendes eller deres næres fortabelse;⁵ en tradition, Ørstavik ubesværet skriver sig ind i med *Kjærlighet*.

Franske bovaryster

Den kendteste kvindelige Don Quixote og formoder til *Kjærlighets* Vibeke er naturligvis Emma Bovary, hovedpersonen i Gustave Flauberts *Madame Bovary* fra 1857 – og med hende fik ‘sygdommen’ også et navn, nemlig *bovarysme*, som den blev døbt af den franske filosof Jules de Gaultier.⁶ Romanens handling vil være de fleste bekendt, så jeg vil nøjes med kort at genopfriske det vigtige i denne sammenhæng: et romantisk sinds skabelse og undergang. Den gode Emma, der allerede har fået smag for romantik gennem Bernardin de Saint-Pierres romantiske bestseller *Paul et Virginie* (1787), bliver som 13-årig sendt i kloster, hvor hun modtager resten af sin ‘sentimentale uddannelse’: Det er en verden af dufte, lys, pirrende sammenligninger (f.eks. “himmelsk brudgom”), romantisk musik og indsmuglede poesibøger, men ikke mindst romancer (bl.a. Walter Scott), der kun handler om

“kærlighed, elskere, elskerinder, forfulgte kvinder, der dåner i ensomt beliggende lysthuse, postillonere, der bliver slået ihjel ved hvert postskifte, heste, man skamrider på hver eneste side, mørke skove, urolige hjerter, højtidelige løfter, gråd, tårer og kys, robåde i måneskin, nattergale i buskadset, herrer, der er tapre som løver, blide som lam, dydige som ingen mennesker er, altid velklædte, og i stand til at udgyde tårer som vand fra krukker. (Flaubert, p. 50)”

I stedet for en sådan *herre* dukker imidlertid Charles op, og han kan hverken svømme, fægte eller skyde med pistol, endsige indføre hende i “lidenskabens energier, livets raffinementer, alle mulige mysterier” (p. 55). Han er derimod et sindbillede på småborgerlighed, som det bl.a. ses i den kanoniske beskrivelse af hans retoriske evner: “Alt hvad Charles kunne sige var plat som et fortov, hvor de gængse meninger defilerede forbi i deres trivielle iklædning uden at fremkalde nogen følelser, latter eller drømmerier” (ibid.). For netop “les idées reçues” eller “la bêtise” – tidens platituder og banaliteter – inkarnerede for Flaubert småborgerligheden, og for at udstille floskerne yderligere er de ofte kursiverede i romanen: eksempelvis “*med lidt dristighed kommer en mand altid frem i verden*” (p. 15), at der bydes på “*en bid brød*” (p. 24), eller at “Mademoiselle Roualt havde gået i klosterschule hos Urselinerne og fået, som man siger, *en god uddannelse*” (p. 27); her understreger “som man siger” ligefrem, at der er tale om en *idée reçue*.

Emma opsøger da romantikken ved at læse og tage sig elskere, bl.a. kontoristen Léon, som hun betegnende nok knyttes sammen med gennem en snak om læsning. Hvem kan også stå for en mand, der nyder at græde over følelsesfulde vers, og som udtaler, at “værker, der ikke rører hjertet, fjerner sig [...] fra Kunstens sande mål. Det er så smukt midt i alle livets skuffelser at lade tankerne følge ædle skikkelser, rene følelser og billeder af lykke” (pp. 107-8)? Men det forbliver netop billeder – romanen ender som bekendt ulykkeligt.

Det er en let paradoksal pointe, at der efter Emmas selvmord sker en forvandling med Charles, som virkelig elskede sin kone: “For at behage hende, som om hun stadig levede, overtog han hendes lyster, hendes ideer [...]. Hun drev ham i fordærv hinsides graven” (p. 429). Den sidste sætning afspejler formentlig byens småborgerlige snak efter Emmas død, for det er en kendt sag, at Flaubert – med sit berømte

“Madame Bovary, c’est moi!” – langt hen ad vejen kæmpede på samme side som Emma, om end med andre midler, i kampen mod den provinsielle dårskab. Romanen har således dobbelt brod, for nok udstilles romancelæserens sind, men i endnu højere grad den alt, alt for banalt-realistiske verden, hun er dømt til at færdes i.

Det er ikke meget, vi hører om Emma Bovarys datter, Berthe. Men Emma har næppe været den ideelle mor, i og med at hun (når det nu skulle være) ønskede sig en dreng, der kunne såvel inkarnere som udleve hendes romantiske drømme, og derfor ved beskeden om, at hun havde fået en pige, “vendte ansigtet bort og besvime” (p. 114).

De mulige fatale konsekvenser for bovarysters børn tematiseres imidlertid direkte i et forbilledligt, men langt mindre kendt eksempel på romancekritik, der samtidig viser et næsten videnskabeligt naturalistisk forfattergemyt i aktion: Émile Zolas *Une page d’amour* fra 1878, som Ørstaviks *Kjærlighet* synes at nedstamme fra i direkte linje. I Zolas roman hedder Madame Bovary-figuren Hélène Grandjean; hun tænker tilbage på livet med sin nærmest Charles Bovary’sk kedelige og grimme mand gennem tolv år som “gråt”, “roligt”, “uden en eneste rystelse” og “uden hverken kødets eller hjertets feber” (p. 67). Efter mandens død flytter hun og datteren til Paris, hvor hun fatter en vis interesse for en docteur Deberle. Det er dog først, da et fald fra en gynge tvinger hende til at holde sig i ro, og hun begynder at læse Walter Scotts *Ivanhoe*, at den ellers snusfornuftige kvinde for alvor begynder at sætte spørgsmålstejn ved, hvad der er rigtig kærlighed og vigtigt i livet. I en lang, afgørende passage krydsklippes der mellem Hélènes læseoplevelse og hendes oplevelse af den smukke udsigt over Paris, der møder hendes henførte blik, når hun lader bogen falde og kigger ud ad vinduet. Hun forsøger ellers længe at opretholde en kritisk distance:

“Som disse romaner dog løj! Det var fornuftigt af hende aldrig at læse nogen af dem. Det var løgnehistorier, der passede sig for tomme hoveder, som ikke har en rigtig fornemmelse af livet. Og dog forblev hun forført, hun kunne ikke lade være med at drømme om ridder Ivanhoe, der blev elsket så lidenskabeligt af to kvinder [...]. Elske, elske! og dette ord, som hun ikke udtalte, som af sig selv vibrerede i hende, forundrede hende og fik hende til at smile. (Zola, p. 65-66)

Siden må Hélène fuldstændigt overgive sig til romancens kraft, for nok tænker hun på dens verden som “en smuk løgn”, “en ideal have, med guldfrugter”, men hun drikker alligevel, som der står, alle illusionerne – og kommer i tvivl: “Min gud! var det sandt, alle disse ting?” (p. 66). For Hélène kommer til at tænke over sit eget (kærligheds) liv i lyset af det læste og må spørge sig selv, om det virkelig var alt? Men hvis hendes forhold til Charles ikke var den ægte vare, hvad så med kærligheden til datteren:

“Elske, elske! jo, hun elskede bestemt sit barn. Var det ikke nok, denne store kærlighed, som havde fyldt hendes liv hidtil? Denne kærlighed burde være tilstrækkelig for hende, med sin sødme og sin ro, sin evighed, som ingen lede kunne ødelægge[...]. Og hun knugede sin datter endnu hårdere, som for at sprede de tanker, der truede med at adskille hende fra hende. (Zola, p. 74)

Det er vitterligt et forvarsel, for læseoplevelsen har, som der står, “smeltet hendes hjerte” (p. 76). Hélène kaster sig ud i en affære med Deberle og forsømmer sin datter, der mere eller mindre direkte dør af jalousi og omsorgssvigt. Hélène, der oven i købet var sammen med sin elsker, da datteren bukkede under for lungetuberkulose, er naturligvis fuld af selvbefrejdelse og bryder med Deberle, for siden af praktiske grunde at gifte sig med en kedsommelig gammel ven af familien.

Et sted i sin omfattende korrespondance forklarer Zola selv romanens titel: “Jeg havde længe haft et ønske om at studere, i en redelig kvindes natur, et anfald af lidenskab, en kærlighed, der fødes og går over, uventet, uden at efterlade sig spor. Dét betyder titlen: en side i et værk, en dag i et liv” (Bakker III, p. 103). *Une page d’amour* kan netop læses som naturalisten Zolas omhyggelige videnskabelige undersøgelse af fænomenet “passion amoureuse”: et “œuvre d’anatomiste” (Bakker II, p. 25) udført med skalpel og til skræk og advarsel.

I det følgende vil jeg gennem en tekstnær læsning vise, hvordan Hanne Ørstavik i *Kjærlighet* direkte i sporet fra *Une page d’amour* underkaster bovarysten og ikke mindst hendes sprog en kølig undersøgelse: Det er føljetonen om romancelæsnings fatale følger omsat til 1990’ernes Norge.⁸

Bovarystens bevidsthed

Kjærlighet er kort fortalt beretningen om en fatal aften og nat i en isnende kold udørk i Nordnorge, hvor Ørstavik i et knapt og køligt registrerende sprog, men ‘set indefra’ personerne i tredje person ental, krydsklipper helt tæt mellem Jon, der glæder sig til sin 9-års fødselsdag dagen efter og fantaserer om den fødselsdagskage, hans mor nok er ved at lave, og det Märklin-tog, hun forhåbentlig har købt til ham, og så moderen Vibeke, der er selvoptaget fuldblodsbovaryst og ikke skænker sønnen én eneste tanke, mens hun flirter med en mand, der er ansat ved et omrejsende tivoli.

At kulturkonsulenten Vibeke er en sand bovaryst afsløres allerede på romanens første side: “Det går med tre bøger i uken, ofte fire, fem. Helst skulle hun ha lest hele tiden, sittet i sengen under dynen med kaffe, masse røyk og en varm nattkjole” (p. 5). Og man er kun kommet et par sider ind i romanen, før man finder hende dagdrømmende med en bog i skødet à la Zolas Hélène. I dette tilfælde er der ganske vist tale om en fagbog, men ellers er Vibekes foretrukne *stof* romaner; hendes forhold til læsningen nærmer sig netop narkomani, som det fremgår af flere passager: “Hun pleier å spare biblioteket til lørdagene og i dag er det bare onsdag, men hun har ikke flere romaner igjen” (p. 17), og: “Hun kjenner suget etter en god bok, en ordentlig tykk en, av den typen som virker sterkere og mer virkelig enn livet selv. Jeg fortjener det, tenker hun, etter innsatsen på jobben og alt” (p. 10).

Som læsere kan vi selvfølgelig ikke vide, hvad Vibeke forstår ved ‘en bog, som virker sterkere og mere virkelig end livet selv’; og vi får kun få andre oplysninger angående lekturans beskaffenhed, nemlig at Vibeke for det meste holder sig fra bøger af mandlige (og) amerikanske forfattere (p. 71). At hun er kulturkonsulent og i øvrigt kulturelt snobbet – som når hun om tivoliet fnyser: “Det er dette de kaller kultur. Dette vil de ha, men når var det sist en jazzkonsert i kirken eller et forfatterbesøk på biblioteket?” (p. 64) – kunne pege på, at det læste er af en vis kvalitet.

En klar indikation på, at det i virkeligheden drejer sig om mindre lødige roman- cer, finder man imidlertid, som jeg vil vise, i hendes tankestrøm, der i dén grad er gennemsyret af en romantisk, ja romanbladsagtig tone og *idées reçues* rundet af reklamer (ikke mindst L'Oréals "Parce que je le vaux bien"), populærpsykologi og ugebladsfilosofi.⁹

Mænd og bøger er for Vibeke to sider af samme erotisk-romantiske sag, forbund- ne og i nogen grad udskiftelige, som det tydeligst fremgår af denne passage: "Hun får lyst til å ta på ham med fingertuppene over skjeggstubbene, la hendene gli over ansiktet hans som over permene på en ny bok" (p. 43). Som Emma Bovary tiltræk- kes hun af mænd, der læser, og da hun i begyndelsen af *Kjærlighet* gør sig fin for at gå på biblioteket – håret skal, apropos L'Oréal, "stå som en sky rundt ansiktet" (p. 17) – er det da også i håbet om at møde ingeniøren ved Teknisk etat med de brune øjne, den primære genstand for hendes førnævnte dagdrømme over fagbogen. Han har under deres første møde tidligere på dagen sagt, at han er "ytterst interessert i utvidet tverretatlig samarbeid" (p. 7), hvilket tydeligvis for hende har slet skjulte undertoner; hun lurer allerede på, "hvordan det er å leve sammen med en ingeniør" (p. 28), så læseren véd helt fra begyndelsen, at der ikke skal meget til for at trigge hendes romantiske længsler. Det får man snart et nyt bevis på, da Vibeke, skuffet over, at biblioteket har lukket, slår et smut forbi det omreisende tivoli, der besøger byen, og møder tivolimanden Tom.

Tivoli(drømme)manden

Vibeke har et nærmest fetichistisk forhold til sit lange, sorte hår, så Toms indleden- de bemærkning "For et flott hår du har" (p. 32) er nok til, at hun tager imod invita- tionen om at drikke en kop kaffe i hans campingvogn, selvom hun skælder ud på sig selv: "Vibeke, [...] skjerp deg. Ikke en tivolimann, vel". Men et øjeblik efter tænker hun, at "han har intense øyne, et sterkt blikk" (p. 35), og da hun inde i campingvog- nen opdager, at han er en *læser*, sker der for alvor noget med hendes opfattelse af ham: "Hun ser på ham. Plutselig kommer ansiktstrekkene hans klarere frem, linjene virker renere. Han uttrykker refleksjon, tenker hun. Noe klassisk" (p. 37). Som den gennemromantiserte sjæl hun er, har Vibeke masser af færdige trivi-drejbøger og romanbladsscenerier, hun kan tænke efter. Når Tom "utløser gode bilder i henne" (ibid.), drejer det sig således bl.a. om, at de "er på en endeløs strand, det er vinter og de er alene der, hun småløper i vannkanten og han ser på henne, han ser alt i henne og er klok og varm" (ibid.), eller at hun "ser dem løpe mot hverandre over en åpen plass i en storby, eller en grusbane, en nedlagt jernbanetrasé, han løfter henne opp og de svinger, de ler, rundt dem er det tyst og stille" (p. 83). Mens Tom fortæller jordnært om tivolilivet, henfalder Vibeke til dagdrømmerier, hvor de er "i skogen, det er sommer og han går et stykke foran henne, plukker kvister, smaker på et bær. Så snur han seg mot henne og smiler. Sakte, *som på film*, flere ganger" (p. 48; egen fremhævelse): Billederne er netop set før, romantiske *idées reçues*.

Flere af scenarierne indbefatter naturligvis læsning: "Sitte ute og lese i skyg- gen av et tre. [...] Han kunne sitte i den andre stolen. Med briller, tenker hun, han bruker sikkert det når han leser. Runde med stålinnfatning" (p. 87); John Lennon-

brillerne er formentlig led i en slags legitimerende intellektualisering af Tom fra Vibekes side. Og det mentale billede af ham som læser fyrer op under hende, allerede mens deres 'forhold' er i sin absolut indledende fase i campingvognen: "[H]un ser ham for seg sammenkrøllet i det ene sofahjørne med en bok, stillheten, ømheten hun kjenner for ham når han strekker seg for å finne fram en stekepanne" (p. 49). Det præmature må siges generelt at være kendetegnende for hendes vurdering af ham og situationen; forinden har hun således allerede mærket, at "hun har en intuitiv følelse av å vite hvem han er. Hva han trenger. Hvor han skal" (p. 41), og meget hurtigt konkluderet: "Han er en mann for meg [...]. Kjenner i kroppen at det er sant, en fysisk innsikt. Kroppen er til å stole på" (ibid.). Der er tydeligvis tale om en skønssom blanding af romantiske og erotiske længsler.

Som læser er det både fascinerende og irriterende at lægge øre til Vibekes indre tankestrøm, der kværner løs med populærpsykologiske fortolkninger og romantiske udlægninger af alt, der foregår: Hun kan lide, at Tom går med ret ryg, fordi det er "tegn på god selvfølelse" (p. 36), tænker, at han er "god å være hos. Naturlig og samtidig spesiell", og finder hans blik "intense og uutgrunnelig" (p. 60). Da han forsøger sig i campingvognen, undviger hun i bedste romanceheltinde-stil og "er glad hun fikk forhindret det. Det føles ikke riktig. Ikke ennå, ikke her. Han er sånn en vakker mann at når de først skal gi seg hen så skal det skje et sted som kler dem. Et sted som er verdig til det" (p. 53). Diskursen får samtidig noget tragikomisk over sig, som bliver tydeligere, jo større diskrepansen mellem hendes idealiserede opfattelse og virkeligheden bliver. Mens Tom for Vibeke øjensynligt lynhurtigt er blevet svaret på hendes inderste romantiske drømme,¹⁰ er det for læseren tydeligt, at han mildest talt ikke lægger det samme i det og efterhånden nok fortryder, at han overhovedet indlod sig med hende.

Vibeke formår imidlertid, som Christine Hamm udtrykker det, "å tolke hans reaksjoner akkurat slik det passer med hennes ønskefantasier" (Hamm 2004, p. 143); at romantisere selv hans indirekte afvisninger og supplere med ugebladpsykologi: Da han siger, han vil "kjøre en tur og finne et sted med glade folk" (p. 60), ser hun dem f.eks. straks for sig "på et dansegulv i dempet belysning, han holder henne fast mot seg og hvisker til henne, lyder, små ting. At hun ikke kom på det selv. Men det viser jo bare at vi utløser muligheter i hverandre og får den andre på gli" (ibid.). Vibekes og Toms forskjellige opfattelser af situationen in mente bliver det tåkrummende pinagtigt for læseren at følge deres bytur: Tidligere på aftenen har Vibeke tilfreds konstateret, at Tom "tar signaler" (p. 41) – det samme kan man bestemt ikke sige om hende. Et par grelle eksempler: "Hun smiler til ham så han skal føle seg trygg. Hun ønsker at han kunne være litt mer tydelig" (p. 63); og "Vibeke tenker at hun er lettet over å slippe å snakke, stillheten mellom dem sier nok som det er" (p. 70). Topbevæbnet med romanbladsklichéer som "jeg skal kapsle oss inn i taust nærvær til vi tåler ordenes flate versjon" (p. 84) og ugebladpsykologiske forklaringsmodeller fortrækker Vibeke storsindet til bilen, da Tom hellere vil snakke med andre kvinder end med hende: "Hos meg er det plass for at han kan ha relasjoner også til andre mennesker. Jeg kan jo ikke fylle alle behovene hans. Og ikke han mine heller, for den saks skyld. Ved å la ham være alene viser jeg ham faktisk mer av meg enn om jeg hadde blitt" (p. 93). 'Forholdet' er her som bekendt kun få timer gammelt.

Efterhånden kræver det ikke desto mindre opbydelsen af hendes ypperste bortforklaringsevner at udlægge hans opførsel på en for hende acceptabel måde, f.eks.:

“ Hun lurur på hva det er han prøver å si ved å la henne vente. Kanskje han leter etter en grense. I henne. Noe han kan forholde seg til. Men han kan jo forholde seg til meg som jeg er, tenker Vibeke. Det går faktisk an å bruke språket. Hun kjenner tanken som et punkt over det venstre øyebrynet. Hun treffer det presist med en finger, men hun masserer ikke noe særlig, det er for ømt. (*Kjærlighet*, p. 95)

Vibekes ‘ømme punkt’ kan udlægges som hendes gryende erkendelse af, at hun lyver for sig selv mht. ‘forholdet’ til Tom, eller af, at sproget måske alligevel ikke slår til, at der kan være problemer forbundet med at bruge det. Vibeke har ellers sproget i sin magt – i den forstand, at hun formår at lægge sin mentale strategi om i lyset af Toms afvisninger, igen hjulpet af bestemte klichéer: Hun har ondt af ham, fordi ‘han virker jaget’, ønsker, at “han ville la henne hjelpe seg” (p. 98). Men i bund og grund nægter hun dog fortsat at acceptere tingenes tilstand. På hjemturen udspiller følgende dialog sig:

“ – Hvordan ser fremtiden ut for deg?
 – Nei, hadde jeg visst det, sier Tom.
 – Jeg mener, i de fleste bøker kommer der et kapittel to, en fortsettelse på den historien som er satt i gang.
 – Ja, det får man jo håpe.
 – Og denne historien, denne kvelden, hva skjer i neste kapittel her? [...]
 – Du veit like godt som meg at det ikke finnes noen fortsettelse på noe som ikke engang har begynt. (*Kjærlighet*, p. 99)

Vibeke har dog forskellige strategier til at håndtere en så klokkeklar afvisning: Først forsøger hun at appellere til ham en sidste gang med én af sine ugebladssandheder: “Et møte kan sette ting i bevegelse og først siden forstår du at noe har hendt, at du er forandret. Du skal alltid være ydmyk og ta høyde for at du ikke har helt oversikt” (p. 99). Men da han endnu engang ikke reagerer som ønsket, men tværtimod bider tænderne sammen, gør hun ham i stedet gal i tankerne ved hjælp af endnu en *idée reçue* og sin gode, romancenære fantasi:

“ Han mangler impulskontroll. Som det at han ble stående og prate med jenta i baren enda han visste at hun satt der ute i kulden og ventet. Kanskje han er gal. Kanskje han arbeider med å kontrollere seg, og at den kontrollen han vinner er noe han må klamre seg til. Hun synes det får motsetningene i ham til å stemme. Galskap og intellektuell kapasitet har ofte en nær forbindelse, hun tenker på bøkene i campingvognen. Nå reiser han rundt med tivoliet som en del av en slags rehabiliteringsplan. (*Kjærlighet*, p. 100)

Det er et eller andet sted ganske imponerende, at Vibeke formår at opretholde sit selvbedragerisk romantiske verdensbillede og dermed redde sig mentalt uskadt ud

af et klart nederlag. Når man som læser ikke får mere ondt af hende – hun er jo i bund og grund en stakkel – er det dels pga. denne evne til at genfortælle enhver situation, så den forbliver inden for hendes verdensbilledes horisont; der er så at sige ikke *grund* til at have ondt af hende. Dels – hvilket unægteligt vejer tungere – fordi hendes narcissistiske opførsel har så voldsomme konsekvenser i forhold til sønnen Jon.

Barn og bovaryst imellem

Det har været en *pointe* i ovenstående gennemgang af romanen med fokus på Vibekes bovarysme, at Jon, romanens anden hovedperson, ikke er blevet nævnt med et ord. Ifølge *Kjærlighet* selv er der nemlig slet ikke plads til ham i Vibekes (tanke)verden. En væsentlig grund til, at romanen virker så stærkt, er netop, at dens stramme komposition med helt tætte krydsklipninger mellem Vibekes og Jons bevidstheder med al ønskelig tydelighed udstiller dette (skæve) forhold. Som Tom Egil Hverven udtrykker det: “Skiftet mellom fortellervinklene, uten noen eksplisitt sentimental eller moralsk stemme utenom, gir en mulighet til å sirkle nøyaktig inn relasjonen mellom moren og sønnen, selve det negative avtrykket av ‘Kjærlighet’” (p. 61). For mens Jon stort set ikke optræder i Vibekes tanker, fylder hun – og hendes tanker – meget i hans; med Hamm: “Plassen hun inntar i hans indre, er så stor at det ikke finnes plass for ham selv” (Hamm 2004, p. 146).

Fra Vibeke stammer således det tog-motiv, der indleder romanen: “*Når jeg blir gammel skal vi reise av sted med toget. Så langt det bare går an. Se ut av vinduet på fjell og byer og sjøer, snakke med folk fra fremmede land. Være sammen hele tiden. Aldri komme fram*” (p. 5), og som via Jons tanker, som hans (adopterede) yndlingsfantasi, løber hele vejen igennem bogen for tillige at afslutte den. Også i andre tilfælde optræder Vibekes udsagn i kursiv i gengivelsen af Jons tankestrøm, à la flaubertske *idées reçues*: “Hun vil helst ikke snakke i telefon. Jeg liker å se ansiktet på den jeg snakker med”, fulgt op af: “Noen ganger ringer hun tilbake til folk etter en stund. Man skal ikke la andre dirigere tiden sin” (p. 94). At Vibeke har ‘oplært’ Jon godt, så han ser tingene fra hendes side, med hendes ord, kan man f.eks. se i hans loyale svar på spørsmålet, om hans forældre er skilt: “– Ja, mamma var nødt til å dra [...]. – Hun var for ung til å binde seg” (p. 47; egen fremhævelse). Den eneste romantiske dagdrøm i romanen, Jon ikke har overtaget fra Vibeke, kredser om “bursdager han har sett på tv. Familien kommer inn døra tidlig om morgenen med et brett med kake og lys og store pakker. Foreldrene kysser hverandre. Men det er i Amerika” (p. 31).

Dette er Nordnorge, der er hverken kage eller pakker, og bogens eneste kærtegn fra mor til søn er, som Per Thomas Andersen bemærker, “en selvbetraktende gestus” (p. 109), hvor Vibeke stryger Jon over håret og siger “Jon, [...] aller kjæreste Jon” (p. 13), men i virkeligheden er optaget af at se på sin hånd og neglelak og tænke på, hvilket ‘udstyr’ der “matcher en mørk, brunøyd mann” (ibid.). Vibekes omsorg for sit eget udseende er, som Hverven præcist formulerer det, “den eneste vedvarende omsorgen gjennom hele romanen” (p. 62). Den følelsesmæssige afstand imellem mor og søn tydeliggøres som nævnt gennem Ørstaviks krydsklipningsteknik, der væver deres historier tæt sammen og ofte lader Vibeke og Jon opleve det samme

i deres parallelle spor (der er f.eks. et spise-tema og et sidde-i-en-bil-tema). Trods denne formmæssige tilnærmelse mellem sporene er forbindelsen – i hvert fald den ene vej – skåret helt over, og det er hjerteskrærende at følge Jons forhåbninger om fødselsdagskage og tog; for selvom man som (romantisk indstillet) læser godt kan prøve at fortælle sig selv historier om, at Vibeke nu nok for længst har bagt kagen og købt toget, da vi møder de to, bliver det meget hurtigt klart, at det har hun ikke. Krydsklipningen udstiller nådesløst den grelle modsætning mellem det, der først bare ligner tankeløshed fra Vibekes side, men som siden bliver decideret ansvarsløs adfærd, og så Jons mange hensyn over for hende, hans bekymringer og påtaget sig al ansvar og skyld – for hun må jo være kørt galt med bilen på en tur ud efter manglende ingredienser til hans fødselsdagskage, siden hun ikke er kommet hjem: “Hvis han ikke havde hatt bursdag så havde hun ikke trengt å ta en ekstra tur” (p. 68); “En kollisjon på vei hjem fra byen. Det er hans skyld” (p. 110).¹¹

Ud over at understrege afstanden mellem mor og søn bidrager krydsklipningen i høj grad til at intensivere fortællingen. Der bygges hele tiden op, og man læser med stigende uro, efterhånden som fortællingens to spor skrives op mod hinanden, og den fulde rækkevidde af Vibekes romancepåvirkede adfærd går op for en. Diverse farer for Jon introduceres, mens Vibeke er i sin egen verden, og formen muliggør deciderede *cliff-hangers*. Et tidligt eksempel er krydsklipningen over flere sider mellem Vibekes bad og Jons besøg hos en gammel mand, der, efter at have købt alle hans lodsedler, gerne vil vise ham noget nede i kælderen:

“ Lukta der nede er stram og rar, Jon syns det lukter jord. Manden stopper foran ei dør lengst inne. Han snur seg mot Jon med hånda på klinka.

Hun kler av seg mens karet fylles, skumbadflaska er dessverre tom. Hun tar en bomullsdott fra en holder på veggen og fjerner den gamle neglelakken med acetone. (*Kjærlighet*, p. 17)

Læserens pædofili-alarm når helt op at ringe, før det viser sig, at manden bare vil vise Jon de skøjter, han i sin tid vandt Kalottløpet med. Bekymrende er også Jons længerevarende ophold i bilen hos den androgyne skikkelse, formentlig Toms eks-kæreste, der holder øje med Tom og Vibeke og generelt opfører sig besynderligt; hun spørger bl.a. Jon, om hans mor ikke har lært ham, at han ikke skal sætte sig ind i bilen til fremmede mennesker (p. 74), og strammer og slipper kindmusklerne ‘som ørkenøgler før angreb’ (p. 89). Man når at ånde halvvejs lettet op, da Jon slipper ud af bilen, men herude lurder imidlertid den største fare: nemlig *kulden*, der er blevet introduceret tidligt i bogen og nævnt igen og igen, så den på intet tidspunkt helt slipper sit tag i læseren.

Mens den uforbederlige romantiker Vibeke ligger i sin seng og fordøjer aftenens og nattens oplevelser (“Livet er forunderlig, tenker hun, og smiler for seg selv mens hun rister på hodet”, p. 105) – og snart er tilbage ved dagdrømme om den brunøjede ingeniør – omkommer hendes søn af kulde og udmattelse uden for huset, i sneen, fordi han tror, at hun ikke er hjemme, og døren låst; der står ganske vist ikke direkte, at han dør, men romanens sidste ord lyder:

“ Jo, han hører fløyta, såvidt det er. Da varer det ikke så lenge til toget kommer.

Han strekker seg ut på magen, finner sovestillingen sin. Inni hodet er det mørkt og stort og stille.

Han venter på henne her. (*Kjærlighet*, p. 111)

Lavmælt realistisk melodrama

Når man, som i det foregående, fokuserer på bovarysme og omsorgssvigt i *Kjærlighet*, bliver der i sagens natur tale om en primært tematisk læsning, men jeg har også peget på, hvor vigtig formen er for læserens oplevelse af romanen – ikke mindst den tætte krydsklipning mellem to bevidstheder. Som Lilian Munk Rösing udtrykker det i en dobbeltanmeldelse af *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* med den sigende titel “Norske falske bevidstheder” (ifølge Rösing bevidstheder, der “besværgende fremmaner idealbilleder af deres liv og relationer for at dække over fatale svigt”): “Ørstavik gestalter menneskelig bevidsthed på en genial og næsten dæmonisk måde. Hun skriver os ind i én bevidsthed ad gangen, lukker os næsten klaustrofobisk inde i den, og kun langsomt og gradvist får vi en fornemmelse af, at der er noget skingrende forvrængende ved dens perspektiv på sig selv og verden”. Det er særdeles effektivt: Det er de færreste læsere, der trives inde i Vibekes bevidsthed, men man slipper kun momentant ud af den, når der klippes til Jons – som til gengæld sætter Vibekes bevidsthedsstrøm i relief på grummeste vis. I artiklen “Tåreperse eller språkkritikk?”, et forsvar for melodramaet og dets evne til at anskueliggøre f.eks. visse kvindespecifikke problemstillinger, beskriver Christine Hamm Ørstaviks romaner som melodramaer, der som sådanne skaber en “affektiv leserholdning” bl.a. gennem den “*tilsynelatende direkte formidling av tanker*” (p. 43-44) uden en eksplicit fortællerfigur.¹² Et ord, der ofte bruges om Ørstaviks skrift, er “lavmælt”, og det er netop karakteristisk for *Kjærlighet*, at det i grunden melodramatiske set-up med det til døden forsømte barn etc. bygges op som snigende uhygge og afvikles lavmælt, men desto grummere, fordi man som læser lukkes inde i fiktionen, overladt til to bevidstheder og uden en fortællers medierende distance.

Ørstaviks lille roman kalder på de helt store følelser, så man må tillade artiklens forfatter en sentimental indfaldsvinkel her mod slutningen: Man kan muligvis som med(romance)læser i udgangspunktet have en vis forståelse for Vibeke – som for Emma og Hélène: alene med sin søn et gudsforladt sted, hungrende efter Kærlighed. Men Ørstaviks forvaltning af romancekritik-traditionen er ubarmhjertig og kompromisløs; og det er for en (anden) mor fuldstændig uforståeligt, at Vibeke end ikke kigger ind til sin søn, da hun kommer hjem fra byen midt om natten efter ikke at have set ham siden aftensmadens kogte pølser. Titlens kærlighed bliver vrængende ironisk – til “kærlighed”. Der er ingen, hvor hun ser den (i ‘forholdet’ til Tom, hvis navn næppe er tilfældigt valgt); og hvor den kunne være (i forholdet til Jon), ser hun ikke.

Kjærlighet er en gennemført grusom realiseroman, som med sin opdaterede kritik af romancen og al dens væsen nok skulle kunne få en og anden bovaryst – der låner romanen på grund af den lovende titel – til at komme på bedre tanker!

Noter

- 1 Med deres fokus på de helt nære – og giftige – familierelationer læses de tre romaner ofte som en tematisk trilogi. Derudover har forfatteren skrevet *Hakk* (1994), *Entropi* (1995), *Uke 43* (2002), *Presten* (2004), *Kallet – romanen* (2006) og senest 'læsestykket' *I morgen skal det være åbent for alle* (2007). Hendes værker undersøger ofte forholdet mellem sprog og virkelighed og afslører et sprog, der er betændt, inadækvat i forhold til virkeligheden, som bliver forvrænget eller misbragt af autoriteter: Ikke mindst kærlighedsdiskursen, som i forholdet til børnene misbruges af både faderen i *Tiden det tar*, moderen i *Like sant som jeg er virkelig* og Vibeke i *Kjærlighet*. Hele forfatterskabet belyses i antologien *Åpninger – Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap* (red. Hans Hauge og Kristin Ørjasæter), Oslo: Oktober 2008.
- 2 Den gængse danske betegnelse for "romance" er "ridderroman", mens betegnelsen "romance" på dansk ifølge *Gyldendals Fremmedordbog* egentlig bruges om et "lyrisk-episk digt i let stemning; lyrisk kærlighedshistorie; ofte d.s.s. ballade; lyrisk sang- eller musikstykke". Jeg har dog valgt at bibeholde betegnelsen "romance" i det følgende, ikke mindst fordi betegnelsen "ridderroman" forekommer utilstrækkelig. *Romance* er desuden en veletableret genrebetegnelse på engelsk – modstillet *the novel*, realiserromanen. En fremragende introduktion til romancegenren finder man i Gillian Beers *The Romance* fra 1970.
- 3 Ideen hertil kommer fra Hans Hauge, som i artiklen "End lever kærligheden" kort skitserer en sådan læsning af romanen. Hauge har også ved andre lejligheder beskæftiget sig med forholdet mellem *romance* og *novel*, se bl.a. "Den roman(tiske) kærlighed", i *Kritik* årg. 23, nr. 90, 1989, samt "R. Rom, romance, roman, romantik", i *Passage* nr. 6, 1989.
- 4 At problemstillingen terminologisk set ikke giver mening på dansk (eller norsk), hvor betegnelsen roman bruges om begge genrer, betyder ingenlunde, at konflikten mellem de to romanformer ikke findes.
- 5 Beer betragter i *The Romance Don Quixote* som et overgangsværk, der faktisk er båret af romanen og respekterer dens modus, men inddrager nye erfaringer. Beers nuancerede læsning og andre tilsvarende problematiseringer af *Don Quixotes novel*-agtighed står dog i skyggen af den gængse udlægning af værket, som skitseret her.
- 6 Jules de Gaultier udgav i 1892 essayet *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Det bør i øvrigt nævnes, at Charlotte Lennox i 1752 udgav en roman, der direkte var betitlet *The Female Quixote*, og som var en af de første i rækken af anti-romance novels: heri styres heltinden Arabellas liv ganske af den viden, hun har opnået gennem underlødige og dårligt oversatte franske 1600-tals romancer. Romanen er dog litteraturhistorisk set blevet overhalet indenom af *Madame Bovary*.
- 7 Citater fra Gustave Flauberts *Madame Bovary* er fra den officielle danske oversættelse. Alle øvrige citater fra fransk er oversat af artiklens forfatter. Hvor ikke andet er nævnt, er kursiveringer forfatterens egne.
- 8 Mens *Kjærlighet* endnu kun har været genstand for anmeldelser og ganske lidt (udgivet) forskning herhjemme (det synes at begrænse sig til to tekster af Melissa L. Gjellstad og Miluse Juríková i en dansk publikation, nemlig Anker Gemzøe et al (red.): *Fortællingen i Norden efter 1960*, Aalborg Universitetsforlag 2004), findes der en forholdsvis stor reception af romanen i Norge. Således har visse pointer, som er nødvendige i etableringen og undersøgelsen af bovarysme-figuren i *Kjærlighet*, tidligere været fremført af bl.a. Hamm, Hverven og Andersen (se litteraturliste) i forbindelse med andre indfaldsvinkler til romanen.
- 9 Som Hverven udtrykker det: "Enhver som har bladd i et ukeblad eller en helgeutgave av en tabloidavis de siste årene, kjenner igjen Vibekes språk. Det virker som om hun har lært utenat

hele den fullkomment populariserte teorien om 'parforholdet', 'lykken' eller 'pleie av kroppen'" (Hverven 1999, p. 62).

- 10 De enkelte skår i glansbilledet Tom, hendes konstruktion, som Vibeke trods alt registrerer – at han har mørke belægnings på tungen (p. 73), søvn i den ene øjenkrog (p. 83), håret klippet skævt i nakken (p. 91), tandpasta i mundvigen (p. 99) – indkapsles hurtigt som noget, hun kan agere moderligt ømt (!) over for.
- 11 Ifølge Hverven er Vibekes selvoptagethed "ikke særlig aktiv eller destruktiv. Det er nesten bare et sammentreff av uheldige omstendigheter som fører til katastrofen. Nesten. Dersom hun på et avgjørende punkt i fortellingen bare hadde hatt ørlite omtanke for sønnen, hadde alt gått bra" (p. 61). Hamm anfører, at Vibekes opførsel delvis kan forstås som uttrykk for et bestemt – frit og selvstendighedsfremmende – "oppdragelsesideal" (Hamm 2004, p. 139), men mener dog, at den bedst kan forklares med, at Vibeke, i øvrigt som personifisering af et generelt samfundsproblem, "ikke orker å investere tid og tanke i oppdragelsen, hun er så opptatt med sitt" (ibid.).
- 12 Hamm legger i artiklen ud med at beskrive "Melodrama som problem for litteraturkritikken" i den forstand, at anmelderne ivrigt har fremhævet Ørstaviks socialkritiske, psykologiske og/eller sprogekritiske projekt i romanerne, ifølge Hamm for at beskytte disse mod "å bli kalt for melodramatiske tekster – selv om dette kunne forklare deres popularitet hos massene. Ørstaviks romaner skal ikke stemples som 'sosialpornografiske tåreperser', som forsøker å manipulere leseren så åpenbart at hun blir pinlig berørt" (p. 41). Hamms ærinde i artiklen er derimod at vise, at "en lesning av en tekst som melodramatisk slett ikke innebærer å frarøve en tekst dens litterære kvalitet" (ibid.), da genren har et stort potentiale. I det omfang, Ørstaviks romaner er melodramaer, ifølge Hamm, er det dog "andregenerasjons-melodramaer" (p. 47), eftersom de samtidig impliserer, at kvinner burde reflektere over det melodramatiske og bekende sig til "dagligspråkets kriterier": "Forståelse for, og bevisstgjøring av, melodrama er nødvendig for at kvinner kan støtte andre kvinner i uavhengighetsprosessen" (ibid.).

Litteratur

- Andersen, Per Thomas: *Tankevaser: Om norsk 1990-tallslitteratur*, Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Bakker, B.H. (red.): *Correspondance d'Émile Zola*, Bind II og III, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Beer, Gillian: *The Romance*, London: Methuen, 1970.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Kbh.: Gyldendal, 2004 (1857).
- Hamm, Christine: "Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik", i Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland (red.): *Nye forklaringer. Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*, Bergen: Fagbokforlaget, 2004.
- Hamm, Christine: "Tåreperse eller språkkritikk? Hanne Ørstavik og den ukjente kvinnens melodrama", i *Vagant* 2/3, 2001.
- Hauge, Hans: "End lever kærligheden: Kærlighed som anvendt romanlæsning", publiceres på www.kærlighedshistorier.dk [under konstruktion], 2008.
- Hverven, Tom Egil: "Kjære familie, det finnes ingen familie", i *Å lese etter familien. Essays*, Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1999.
- Rösing, Lilian Munk: "Norske falske bevidstheder", i *Information*, 24.5.2007.
- Zola, Émile: *Une page d'amour*, Paris: Fasquelle Éditeurs, 1947 (1878).
- Ørstavik, Hanne: *Kjærlighet*, Oslo: Oktober, 2006 (1997).